



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2020

Verkündigungen auf Triptychonaußenseiten : Medienreflexion und performative Inszenierung eines Mysteriums

Rimmele, Marius

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-197640>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Rimmele, Marius (2020). Verkündigungen auf Triptychonaußenseiten : Medienreflexion und performative Inszenierung eines Mysteriums. In: Gründler, Hana; Nova, Alessandra; Sapir, Itay. The Announcement: Annunciations and Beyond. Berlin, Deutschland: De Gruyter, 89-112.

VERKÜNDIGUNGEN AUF TRIPTYCHONAUSSENSEITEN: MEDIENREFLEXION UND PERFORMATIVE INSZENIERUNG EINES MYSTERIUMS

Verkündigungsdarstellungen sind das am meisten verbreitete Motiv auf nordalpinen Triptychonaußenseiten, und zwar nicht nur bei Flügelretabeln, sondern durchaus auch auf kleineren Formaten. Erwin Panofsky begründete diesen Umstand mit der Initialposition der Verkündigung innerhalb von Marienoffizien in Stundenbüchern.¹ Es finden sich aber auch ergänzende oder konkurrierende Erklärungsansätze dieser populären Verknüpfung in der Forschung: So betonen andere etwa den Bezug zur Eucharistie beziehungsweise Transsubstantiation, wie er nicht zuletzt durch die Verwendung des Motivs auf Tabernakeltüren belegt ist.² Karl Schade hat in seiner Studie über das frühniederländische Andachtstriptychon zurecht daran erinnert, dass die typischen Außenseiten mit einer Verkündigung in Grisaille auch der Anregung des häufigsten Gebets im späten Mittelalter, des *Ave Maria*, dienten, das zumindest jeden Abend mit dem so genannten „Angelus-Läuten“ dreimal zu beten war.³ Nicht nur boten sich, übrigens auch in Kirchenräumen, geschlossene Außenseiten dem individuellen Gebet als Fokussierungshilfe an, indem man sich mit der äußerlichen wie innerlichen Haltung des Engels identifizierte. Gerade in privaten Räumen, wo religiöse Praktiken in Konkurrenz zu anderen Tätigkeiten stehen, erinnerte eine farblich reduzierte Darstellung auch daran, seinen Gebetspflichten nachzukommen, ohne dass die innere, bunt leuchtende Malerei ihre besondere visionsartige Wirkung verlor.⁴ Doch gilt es, bei der Bewertung des Phänomens, insbesondere seiner auffallenden Persistenz, neben der sakramentstheologischen oder frömmigkeits-

- 1 Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1953, Bd. 1, S. 207.
- 2 Vgl. etwa Barbara Lane, *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, New York, NY u. a.: Grafton, 1984, S. 137–143; Heike Schlie, *Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*, Berlin: Gebr. Mann, 2002, S. 35 f.; Lynn F. Jacobs, *Opening Doors. The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*, University Park: The Pennsylvania State University Press, 2012, S. 147.
- 3 Vgl. Stephan Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland im 16. und 17. Jahrhundert*, Nieuwkoop: de Graaf 1970 [Repr. 1910], S. 16–29.
- 4 Karl Schade: *Ad excitandum devotionis affectum. Kleine Triptychen in der altniederländischen Malerei*, Weimar: VDG, 2001, S. 81.

praktischen Bedeutung des Motivs und der pragmatisch betrachteten Positionierung auf der dauerhaft sichtbaren Seite von Triptychen ein paar weitere Faktoren nicht zu vergessen. So ist etwa der Modus vieler Darstellungen in Grisaillemalerei eigens zu berücksichtigen. Weiterhin dürften die komplexeren theologischen Implikationen der Verkündigung als Darstellung der Inkarnation eine Rolle spielen, auch und gerade im Zusammenspiel mit bestimmten Semantiken, die am Triptychon als einer symbolischen Apparatur haften.⁵

1. Triptychon – Verkündigung – Grisaille: eine komplexe Triangulation

Das Thema lässt sich nicht angemessen behandeln, ohne zumindest kurz auf die komplexen Verhältnisse hinzuweisen, die im Falle des Hinzutretens von Grisaillemalerei (Taf. X) entstehen. Die Wahl dieses spezifischen Darstellungsmodus, der schon in der ersten Generation frühniederländischer Malerei, in der Werkstatt Robert Campins und bei Jan van Eyck, durch die fingierte Darstellung ungefasster Steinskulptur ‚motiviert‘ wurde, erhellt sich wohl ursprünglich aus dem Kontext „Bild am Altar“. So hat Molly Teasdale Smith bereits Ende der 1950er Jahre in überzeugender Weise das Aufkommen der Graumalerei auf den Flügeln mit den Verhüllungsgeboten der Fastenzeit zusammengebracht.⁶ Erhaltene Fastentücher und deren Farbcodes legen nahe, die Flügel als gleichsam auf Dauer gestelltes Analogon solcher Verhüllungspraktiken zu verstehen und den Verzicht auf Farbe als Konzession an einen ursprünglich radikal praktizierten Verzicht auf Kirchenschmuck zur Fastenzeit zu deuten.⁷ Buße und symbolischer Ausdruck einer Verhüllung des Göttlichen in Christus sind die Gründe dafür, wie sie etwa Durandus von Mende (gest. 1296) in seinem *Rationale divinarum officiorum* anbietet.⁸ Nachweislich gab es Ausnahmen des Festverbots in der Fastenzeit für bestimmte Heilige und für das stets in der Fastenzeit gelegene Fest *Mariä Verkündigung* am 25. März.⁹ Frühere Quellen, die Inszenierung von Kreuzreliquien am Karfreitag betreffend, weisen übrigens in eine ähnliche Richtung. Kelly MacKay Holbert hat unter anderem dem Studium einschlägiger *Consuetudines* entnommen, dass die aus der Mitte des 12. Jahrhunderts

5 Vgl. z.B. Bruno Reudenbach, Wandlung als symbolische Form. Liturgische Bezüge im Flügelretabel der St. Jacobi-Kirche in Göttingen, in: Bernd Carqué, Hedwig Röckelein (Hrsg.), *Das Hochaltarretabel der St. Jacobi-Kirche in Göttingen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005, S. 249–272; Marius Rimmele, *Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort. Semantisierungen eines Bildträgers*, München: Fink, 2010; Jacobs 2012 (wie Anm. 2).

6 Molly Teasdale Smith, The Use of Grisaille as a Lenten Observance, in: *Marsyas* 8 (1957–59), S. 43–54.

7 Zur Logik der Fastentücher vgl. Katharina Krause, Material, Farbe, Bildprogramm der Fastentücher. Verhüllung in Kirchenräumen des Hoch- und Spätmittelalters, in: Barbara Welzel, Thomas Lentz, Heike Schlie (Hrsg.), *Das ‚Goldene Wunder‘ in der Dortmunder Petrikirche. Bildgebrauch und Bildproduktion im Mittelalter*, Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, 2003, S. 161–181.

8 Vgl. Smith 1957–1959 (wie Anm. 6), S. 47.

9 Ibid., S. 47, 49, 51.

stammenden Kreuzreliquiare aus dem Maasgebiet, zugleich die ersten Triptychen des westlichen Mittelalters, ihre neuartigen Flügel wohl ebenfalls einer im Objekt verstetigten liturgischen Symbolik von Verhüllen und Enthüllen verdanken.¹⁰ Auch hier sollen also Triptychonflügel die Handhabung von Textilien abgelöst haben.¹¹

Wie am pointiertesten Rudolf Preimesberger anhand von Jan van Eycks Madrider *Verkündigungs-Diptychon* herausgestellt hat, entwickelt die Verwendung von Grisaille schnell ein konzeptuelles Eigenleben, was sich ja unübersehbar in der expliziten Imitation eines anderen künstlerischen Mediums zeigt. Der Realitätsentzug, der sich in farbreduzierter Malerei auszudrücken vermag, kippt dabei paradoxerweise in eine maximale Glaubwürdigkeit des Dargestellten um: Das Gezeigte könnte in der jeweils gegebenen Größe, Farbe, Leblosigkeit am fraglichen Ort tatsächlich vorhanden sein.¹² Realweltliche Wahrscheinlichkeit verhält sich hier jedoch umgekehrt proportional zu religiösen Präsenzverheißungen: Gerade bei gelungener Täuschung handelt es sich lediglich um behauene Steine, nicht um die Heiligen oder den Vorgang der Verkündigung selbst. Der folgende Enttäuschungsprozess bei einer etwaig erfolgten spontanen Sinnestäuschung mag diese basale Einsicht eher noch unterstreichen.¹³ Dass sich im Laufe des 15. Jahrhunderts zusätzlich Effekte irritierender Verlebendigung oder ähnliche Formen der Paradoxverstärkung etablierten,¹⁴ beweist, dass die Absichten weit über eine Frage des geeigneten Motivs und liturgisch geforderte Farben hinausgehen. In allen Fällen – bloße Farbreduktion, Steinimitation oder paradoxe Zwischenstadien – verknüpft sich die Position der Grisaillemalerei mit der Außenseite des Triptychons als einer hierarchisch herabgestuften, ‚weltlichen‘ Zone, welche mit einer inneren, quasi-visionären, vermeintlich

10 Kelly MacKay Holbert, *Mosan Reliquary Triptychs and the Cult of the True Cross in the Twelfth Century*, Ph.D. Thesis, New Haven, 1996, S. 205–236.

11 Zum Verhältnis von Textilien und Flügel vgl. jüngst auch Roland Krischel, Cloths in and on Paintings: From Curtain to Shutter and back again, in: Nicola Costaras, Christina Young (Hrsg.), *Setting the Scene: European Painted Cloths from the Fourteenth to the Twenty-first Century*, London: Archetype Books, 2013, S. 1–10.

12 Vgl. Rudolf Preimesberger, Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 54 (1991), S. 459–489, S. 467 f.; Stephan Kemperdick, I tableau à l'hysséaires – Ein Bild mit zwei Flügeln. Wandelbare und nicht wandelbare Bildensembles in der Zeit Rogier van der Weydens, in: ders., Jochen Sander (Hrsg.), *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, Ausst.-Kat. Städel Museum, Frankfurt/M. und Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin 2008–2009, Ostfildern: Hatje Cantz, 2008, S. 117–131, S. 120 f.

13 Vgl. Michaela Krieger, Grünewald und die Kunst der Grisaille, in: Jessica Mack-Andrick, Astrid Reuter (Hrsg.), *Grünewald und seine Zeit*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2007–2008, hg. v. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2007, S. 58–67, S. 60.

14 Dieses Phänomen stellt Marion Grams-Thieme, *Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts*, Köln/Wien: Böhlau, 1988, ins Zentrum ihrer Studie (allerdings ohne Berücksichtigung selbstreflexiver Dimensionen). Eine Typologie der auftretenden Phänomene liefert Dagmar Täube, *Monochrome gemalte Plastik. Entwicklung, Verbreitung und Bedeutung eines Phänomens niederländischer Malerei der Gotik*, Essen: Die blaue Eule, 1991, bes. S. 201.

unvermittelten Zone von Ölmalerei ins Verhältnis zu setzen ist.¹⁵ Dieser Kontrast dient damit vorderhand einer Aufwertung der Bilderfahrung, die innen – im Kontext eines liturgischen Rituals oder im Zuge einer eigenen Andachtspraxis, die beide höhere Formen von Realität versprechen – zu machen ist. Die Rolle eines *Paragone* zwischen Malerei und der qua Positionierung auf dem Triptychon als weltlich-unbelebt ausgewiesenen Skulptur, dürfte dabei von Fall zu Fall unterschiedlich zu bewerten sein.¹⁶ Wie ich an anderer Stelle bereits skizziert habe,¹⁷ lassen sich kunsttheoretische und religiös-bildtheoretische Gehalte in einem letztlich unabschließbaren Wechselspiel von Mittel und Zweck aufeinander beziehen: Die religiös motivierte Hierarchisierung von Inhalten und Modi, wie sie hier mittels Explizierung bestimmter symbolischer Gehalte des Bildträgers Triptychon betrieben wird, propagiert natürlich auch die eigene künstlerische Praxis, die Ölmalerei, die einer unmittelbaren numinosen Präsenz oder zumindest göttlichen Offenbarungserfahrung am nächsten kommt.

Die Rolle von künstlerischen Fiktionsleistungen in einem religiösen Bildnis zu thematisieren, ist jedoch ein zweischneidiges Schwert, dem der Anspruch auf einen religiösen Wert der eigenen Praxis – in zeitgenössischen Lukasbildern etwa wird stolz auf die Vermittlung zwischen Transzendenz und Welt verwiesen¹⁸ – schnell zum Opfer fällt. Das Gegeneinander-Ausspielen verschiedener künstlerischer Medien durch eine Übereinanderschichtung, die verschiedene Stadien der Realität oder Transzendenz verspricht, sensibilisiert zwangsläufig für die prinzipiell unhintergehbare mediale Vermitteltheit der Inhalte, mithin für die irdisch-restringierte Position auch der Maler und ihrer Hervorbringungen. Nun kann der über die kunsttheoretische Dimension sich abzeichnende Verlust der religiösen Wirkkraft jedoch schnell wieder in eine positive religiöse Einsicht umschlagen, nämlich diejenige in die Notwendigkeit einer prinzipiellen Überschreitung zu inneren Bildern oder bildlosen Formen der Gotteserkenntnis, letztlich sogar zur ak-

15 Vgl. Schade 2001 (wie Anm. 4), S. 81. Erst jüngst hat Jacobs 2012 (wie Anm. 2), S. 39, diese Zielsetzung erhärtet, indem sie auf das weitgehende Fehlen von Grisaille auf Schnitzretabelaußenseiten hingewiesen hat: „a sign that the distinctions inherent in a multimedia format render unnecessary the kinds of simulated media contrasts found in fully pictorial examples.“

16 Die offenkundig mit religiösen Zusammenhängen motivierbare Trennung von ‚äußerlichen‘ und ‚innerlichen‘ Bildern mag häufig auch ein Argument für die Qualität der Ölmalerei gegenüber der Bildhauerei gewesen sein, diesen Punkt hat als erste deutlich benannt: Michaela Krieger, Die niederländische Grisaillemalerei des 15. Jahrhunderts. Bemerkungen zu neuerer Literatur, in: *Kunstchronik* 49 (1996), S. 575–588, S. 586.

17 Marius Rimmele, Selbstreflexivität als historischer Ansatzpunkt. Ein Diskussionsbeitrag zur Rolle des Trägermediums, in: Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, Achim Spelten (Hrsg.), *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*, Berlin: Kadmos, 2007, S. 15–32, S. 23–26; ders. 2010 (wie Anm. 5), S. 63–69.

18 Vgl. Felix Thürlemann, Das Lukas-Triptychon in Stolzenhain: ein verlorenes Hauptwerk von Robert Campin in einer Kopie aus der Werkstatt Derick Baegerts, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 61 (1992), S. 524–564; Christiane Kruse, *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, München: Fink 2003, S. 225–268.

tiven Christusbild im Handeln hin.¹⁹ Wenn man das Triptychon mit Hans Belting prinzipiell als eine Art Metapher für die Trennung von weltlich-äußerlichen und seelischen Bildern versteht,²⁰ leistet es in seiner inhärenten Semantizität solchen Einsichten in die Notwendigkeit der Übersteigerung materieller Bilder ebenso Vorschub, wie es umgekehrt von den genannten Strategien in jenem Sinne expliziert oder aufgeladen wird.

Einem Gedanken Reindert Falkenburgs folgend könnte man gerade Erfahrungen der progressiven ‚Verlebendigung‘ von Steinskulpturen *im Vollzug einer individuellen Bildrezeption* prinzipiell als künstlerische Operation verstehen, den notwendigen Eigenanteil des Betrachters zu thematisieren und erfahrbar zu machen.²¹ Nicht Bilder reaktualisieren den Einzug Gottes in die Welt, sondern letztlich die Herzen der Betrachter, selbst in sakramentalen Kontexten.²² Die toten oder nur ahnungsweise belebten Skulpturen außen werden so betrachtet zur emblematischen Selbstthematisierung des ganzen Triptychons und seiner Angewiesenheit auf die angemessene Rezeption des Betrachters. Hier zeigt sich die potentielle Unabschließbarkeit des aufgerufenen Oszillationsprozesses, insofern die eigene Einsicht in und die Hinführung des Betrachters zu dieser Form des bildgeleiteten bildübersteigenden Denkens ja wiederum stolz als künstlerisch-konzeptuelle Höchstleistung gepriesen werden können.

Hinsichtlich des Hin- und Herkippens zwischen religiös-bildtheoretischen und selbstbewusst-kunsttheoretischen Auffassungen von Grisailen auf Triptychonaußenseiten spielt gerade die Verkündigung – insbesondere ihr theologischer und bildtheoretischer Gehalt – eine wesentliche Rolle. Sie bildet mit den Implikationen der Farbreduktion/Steinimitation und den Bedeutungspotentialen des Trägermediums Triptychon eine Dreierkonstellation mit verschiedenen aktivierbaren Kongruenzen: Mit der ‚toten‘,

19 Dem Verhältnis der imitierten Steinskulpturen zu idolatriekritischen Vorwürfen der Zeit geht Constanze Itzel in ihrer Dissertation nach: *Der Stein trägt. Die Imitation von Skulpturen in der niederländischen Tafelmalerei im Kontext bildtheoretischer Auseinandersetzungen des frühen 15. Jahrhunderts*, Heidelberg 2004, http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/5740/1/Der_Stein_truegt.pdf (abgerufen am 21.01.2020). Zu den Spielarten und Hintergründen einer kritisch-selbstreflexiven frühniederländischen Malerei vgl. auch Bret Rothstein, *Sight and Spirituality in Early Netherlandish Painting*, New York: Cambridge University Press, 2004 (zur Grisaillefrage S. 140–148).

20 Hans Belting, Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München: Hirmer, 1994, bes. S. 62.

21 Reindert Falkenburg, Hieronymus Bosch's Mass of St. Gregory and ‚Sacramental Vision‘, in: Andreas Gormans, Thomas Lentens (Hrsg.), *Das Bild der Erscheinung: Die Gregorsmesse im Mittelalter* (KultBild, 3), Berlin: Reimer, 2007, S. 178–206, S. 193, entwickelt die Idee bezeichnenderweise zunächst am konkreten Beispiel einer Verkündigung und endet dort bei der Möglichkeit, mittels des eigenen Belebungsprozesses das Mysterium der Inkarnation ansatzweise nachvollziehen zu können: „It is the awareness, or rather the imaginative unraveling, of the intrinsically ambivalent nature of this imagery that causes the viewer to ‚see life‘ into the inorganic matter of these motionless bodies, re-enacting the miracle of the descent of the Holy Ghost into Mary's womb and ‚seeing‘ the invisible Word incarnate.“ Auf S. 194 wird das Konzept aber z. B. auf das im Paradox angelegte Bildkonzept ermöglichte Nachvollziehen einer eucharistischen Vision übertragen.

22 Dass die Wirksamkeit von Sakramenten letztlich von innerer Haltung und Glauben der Empfänger abhängig bleibt, ist ein allgegenwärtiges Argument, vgl. zuletzt Falkenburg 2007 (wie Anm. 21), mit weiterer Literatur.

anschaulich der Verwitterung ausgelieferten Steinimitation zusammengedacht, vertieft sich in kunsttheoretischer Hinsicht etwa der Aspekt einer Leben zeugenden, göttliche Präsenz stiftenden Leistung der ‚reinen‘ Malerei eine Ebene dahinter. Bildskeptisch gewendet liegt im Formular der Verkündigung bereits das Moment der Nicht-Darstellbarkeit oder lediglich indirekt zu repräsentierenden göttlichen Mysterien beschlossen, das gerade in ostentativ stummen, kontextlosen Steinfiguren seinen idealen Ausdruck findet. Mit dem Gedanken des liturgischen Farbentzugs hingegen teilt die Verkündigung (wie auch die Triptychonaußenseite) den Aspekt der Latenz, des Wartens in einem Zustand (gerade noch) entzogenen Heils, der in beide Richtungen – Stolz auf die folgende gemalte ‚Erfüllung‘ oder Bildskepsis unter den andauernden Vorzeichen irdischer Perspektive – weitergedacht werden kann. Rein inhaltlich betrachtet konnte insbesondere die paradoxe Belebung so einiger der gemalten Skulpturengruppen zum sinnreichen Analogon des sich im Moment der Verkündigung vollziehenden Wunders werden.²³

Weshalb also Grisaille prinzipiell für die Außenseite von Triptychen geeignet war und entsprechend auch zur Darstellung von Heiligen – theologisch betrachtet ebenfalls Schwellenfiguren – verwendet wurde, haben wir nun zumindest angedeutet. *Diesseitigkeit, geminderte Lebendigkeit, Vermitteltheit*, scheinen die wichtigsten Implikationen bei der Wahl von imitierten Steinfiguren in Nischen zu sein. Im Folgenden soll nun die Konstellation Verkündigung – Triptychon, die ja, vor allem in der deutschen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, problemlos ohne den Faktor Grisaille auftreten konnte, vertieft betrachtet werden. Das in wesentlichen Punkten isomorphe Verhältnis zwischen einer theologischen und einer apparativen Struktur halte ich für einen der entscheidenden Gründe für die Erfolgsgeschichte ihrer Kopplung. Beide Teile dieser Wahlverwandtschaft profitieren dabei in ähnlichem Maße, indem sie sich erhellend ineinander spiegeln, vergleichbar einer metaphorischen Konstellation, die in beide Richtungen Sinn ergibt: Das Triptychon erfährt eine Explikation bestimmter inhärenter medienspezifischer Semantiken, so dass es in Richtung eines Modells zentraler religiöser Strukturen überhöht wird. Die Verkündigung hingegen erhält so eine reale Tiefe hinter der Oberfläche des Bildformulars und damit auch die Möglichkeit, in ihr angelegte Prozesse beziehungsweise Facetten performativ auszuagieren.

2. Zur Geschichte einer Wahlverwandtschaft

Aus den historischen Bezügen zwischen Triptychonflügeln und Verhüllungsriten war bereits zu erkennen, dass das Verhältnis von Außen- und Innenseite eines Triptychons von Beginn seiner mittelalterlichen Verwendung an als eines der Spannung, der Latenz und angekündigten Enthüllung reflektiert wurde, wofür die Verkündigung wie kaum ein

23 Vgl. James Marrow, Illusionism and Paradox in the Art of Jan van Eyck and Rogier van der Weyden. Case Studies in the Shape of Meaning, in: Caroline Zöhl, Mara Hofmann (Hrsg.), *Von Kunst und Temperament. Festschrift für Eberhard König*, Turnhout: Brepols, 2007, S. 157–175, S. 163–165.

anderes Motiv eintreten kann. Dies zeigt sich von der sogenannten *Staurothek von Stavelot*, dem mutmaßlich ersten genuin westlichen Triptychon (ca. 1157)²⁴ bis zur Außenseite des für frühniederländische Triptychen gattungsprägenden *Genter Altars* (Jan und Hubert van Eyck): Über der Verkündigung an Maria finden sich auch alttestamentarische Propheten und die paganen Sibyllen mit ihren Prophezeiungen, eine Konstellation, die von Shirley N. Blum treffend als „exterior realm of promise“ charakterisiert wurde.²⁵ Die Zurichtung der Außenseite eines Triptychons als etwas Versprechendes, aber noch Verhülltes bzw. Verhüllendes und die damit einhergehende Aufladung des Öffnens ist auf jeden Fall bis in die Spätzeit des Triptychons wiederholt und variiert worden.²⁶ Auch wenn im fortschreitenden 16. Jahrhundert andere Lösungen die Oberhand gewannen, hat noch Peter Paul Rubens, der dem Triptychon seine letzte große Blüte im Barock bescherte, eine Verkündigung auf die Außenseite seines *Stephanus-Triptychons* in Valenciennes (ca. 1617) gesetzt.²⁷

3. Medienreflexion in Verkündigungsdarstellungen

Ein Triptychon war, wie Jacobs jüngst mit Quellen belegt hat, in den Augen vormoder- ner Betrachter in erster Linie keine dreiteilige Bildform mit hervorgehobener Mitte, sondern ein „Bild mit Türen“.²⁸ In der Überschau betrachtet, eröffnet ein Altarretabel mit Flügeln in je unterschiedlichem Ausmaß erstens eine Schwelle zur visionsartigen Erfahrung von Heilsgeschichte, zweitens die tiefere Wahrheit dessen, was unter der weltlichen Erscheinungsform eucharistischer Gestalten verschlossen liegt,²⁹ und drittens einen Vorgeschmack der zukünftigen Gottesschau beziehungsweise – vor allem im 14. Jahr-

24 Maasländisch, New York, Morgan Library & Museum, Inv. Nr. AZ001. Vgl. zuletzt Steffen Bogen, *Träumen und Erzählen: Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300*, München: Fink, 2001, S. 187–202; Holger A. Klein, *Byzanz, der Westen und das ‚wahre‘ Kreuz. Die Geschichte einer Reliquie und ihrer künstlerischen Fassung in Byzanz und im Abendland* (Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz. Kunst im ersten Jahrtausend. Reihe B: Studien und Perspektiven, 17), Wiesbaden: Reichert, 2004, bes. S. 206–215; mit Fokus auf dem Triptychonformat: Marius Rimmele, *Geronnene Riten. Zum komplexen Verhältnis zwischen kommentierenden Bildern und inszenierendem Träger am Beispiel der Staurothek von Stavelot* (ca. 1157), in: Catrin Kost, Carsten Juwig (Hrsg.), *Bilder in der Archäologie – eine Archäologie der Bilder?*, Münster: Waxmann, 2010, S. 249–272.

25 Shirley N. Blum, *Early Netherlandish Triptychs. A Study in Patronage*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1969, S. 14.

26 Vgl. Rimmele 2010a (wie Anm. 5), bes. S. 29–32, 69–72.

27 Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 422 A-E; zur Einbindung ins Gesamtprogramm vgl. Roland Krischel, *Handelnde Bilder. Zur Kinetik des Klappbildes in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, in: David Ganz, Stefan Neuner (Hrsg.), *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*, München: Fink 2013, S. 243–270, S. 262 f. Zum Triptychon bei Rubens vgl. jüngst Jacobs 2012 (wie Anm. 2), S. 257–280 und Marius Rimmele, *Triptychonflügel als Pendants? Vergleichendes Sehen und andächtiges Schauen in Rubens’ Rockox-Epitaph*, in: Steffen Bogen, Gerd Blum, David Ganz, Marius Rimmele (Hrsg.), *Pendant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik* (Bild+Bild, 2), Berlin: Reimer, 2012, S. 243–262.

28 Vgl. Jacobs 2012 (wie Anm. 2), S. 2–13.

29 Vgl. zu diesem Aspekt besonders Lane 1984 (wie Anm. 2), sowie Schlie 2002 (wie Anm. 2).



1 Meister des Bartholomäus-Altars, Kreuzaltar (Tafelmalerei; leicht geöffnet), um 1490–1495, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud

hundert – einen Blick in von Heiligen bewohnte paradiesische Gefilde, nicht selten in Evokation einer himmlischen Liturgie, welche die irdische spiegelt. Triptychen scheinen insgesamt durch ihre Verbindung mit dem Reliquienwesen von Anfang an einen starken Schreincharakter aufzuweisen und wurden immer wieder dezidiert als ‚Wohnort‘ von Heiligen zugerichtet. Als später Beleg aus der Zeit kurz vor 1500 sei auf den *Kreuzaltar* des Meisters des Bartholomäusaltars verwiesen (Abb. 1/Taf. X, Abb. 2),³⁰ wo nach einem häufiger variierten frühniederländischen Konzept lebendige Figuren einen *Corpus* bevölkern, wie man ihn von Schnitzretabeln kennt. Auf der Außenseite präsentiert sich die übliche Verkündigung in Grisaille, verbunden allerdings mit Petrus und Paulus, die sich beide dem zu öffnenden Spalt in der Mitte zuwenden. Hier werden also neben der Ver-

³⁰ Um 1490–1495, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv. Nr. WRM 0180. Vgl. Rainer Budde, Roland Krischel (Hrsg.), *Genie ohne Namen: der Meister des Bartholomäus-Altars*, Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln & Fondation Corboud 2001, Köln: DuMont, 2001, S. 377.



2 Meister des Bartholomäus-Altars, Kreuzaltar (Tafelmalerei; geöffnet), um 1490–1495, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud

heißung der Öffnung noch weitere Aspekte thematisiert: Petrus stößt seinen Schlüssel mit einer Art ‚Schreibhand‘ in ein aufgeklapptes Buch, was neben dem Thema „Zugangsbedingungen“ auch das Bildmedium Retabel in die Nähe der sich ebenfalls im Aufklappen mitteilenden Heilige Schrift rückt. Nicht zuletzt scheint der – Bilder legitimierende – Wandel vom *logos* zum sichtbaren Fleisch (Joh. 1,14) aufgerufen, der sich in der Verkündigung darunter ebenso wie in der Öffnung selbst vollzieht. Beim Akt des Öffnens gewinnt ihre Positionierung auf fingierten steinernen Zweigen, die in der Nähe des Spalts notdürftig fixiert wurden, eine zusätzliche Aufladung: Sie werden zu einer ‚diesseitigen‘ Form des Fortsatzes für den Kreuzesstamm dahinter. Die Apostelfürsten sitzen gleichsam auf Propfreisern des neuen „Lebensbaumes“, der im Spalt zwischen ihnen zuweilen hervortritt, ansonsten aber von den Repräsentanten der Kirche substituiert und nicht zuletzt gerade in seiner Absenz markiert wird.³¹ Was an diesem Beispiel

31 Dies gilt völlig unabhängig davon, dass eine Öffnung von großformatigen Triptychen wohl fast nie *coram publico*, etwa im Zuge einer liturgischen Rahmung, vollzogen wurde. Vgl. Norbert Wolf, *Deutsche Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts*, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2002, S. 341–343; Karl Werner Bachmann et. al., Art. Flügelretabel, in: *Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 9, München: Beck, 2003, Sp. 1450–1536, Sp. 1475–1478. Im vorliegenden Fall gab es neben den von Valerie Möhle (Wandlungen. Überlegungen zum Zusammenspiel der Außen- und Innenseiten von Flügelretabeln am Beispiel zweier niedersächsischer Werke des frühen 15. Jahrhunderts, in: David Ganz, Thomas Lentz (Hrsg.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne* [KultBild, 1], Berlin: Reimer, 2004, S. 146–169) u. a. im Blick auf ein weiteres Innen-Außen-Spiel des gleichen Künstlers erörterten mnemonischen Dimensionen jahrelanger Rezeption auch noch die Möglichkeit für den Stifter und ersten Besitzer des Triptychons, den Kölner Juristen



3 Joos van Cleve,
Verkündigung
(Tafelmalerei), ca. 1525,
New York, Metropolitan
Museum of Art

deutlich werden mag, ist zum einen die Tatsache, dass Verkündigungen nicht das einzige Motiv mit regelmäßig aktiviertem Bezug zum Trägermedium darstellen. Zum anderen die Bestätigung, dass auch nach einer jahrhundertelangen Erfolgsgeschichte die Wahl eines etablierten Motivs für die Außenseiten von Triptychen nicht ohne tiefere Hintergedanken erfolgen muss.

Nicht nur, *dass* man die Mechanik beziehungsweise Latenzstruktur des Triptychons auf die Verkündigung zu beziehen gewohnt war, sondern auch welche Aspekte dabei eine besondere Rolle spielten, mag sich in besonderer Deutlichkeit aus einem Fall erhellen, in dem das Triptychon ohne zwingende Veranlassung in ein Tafelbild der Verkündigung eingebracht wurde, um eben jene ihm eigene Semantik in den Bildtext einzuspielen.³² Wenn Joos van Cleve im Hintergrund seiner bekannten New Yorker *Verkündigung*³³ (Abb. 3)

Peter Rinck, die Bezüge durch eigenhändiges Öffnen und Verschließen in seiner Hauskapelle nachzuvollziehen, vgl. Wolfgang Schmid, *Stifter und Auftraggeber im spätmittelalterlichen Köln*, Köln: Kölnisches Stadtmuseum, 1994, S. 124.

³² Vgl. zu den folgenden Ausführungen Rimmele 2010a (wie Anm. 5), S. 69–72.

³³ Ca. 1525, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 32.100.60; Vgl. John O. Hand, *Joos van Cleve – The Early and Mature Paintings*, 2 Bde., Ph.D. Thesis, Princeton, 1978, S. 196–198; Anja Sibylle Steinmetz, *Das Altarretabel in der altniederländischen Malerei. Untersuchung zur Darstellung eines sakralen Requisites vom frühen 15. bis zum späten 16. Jahrhundert*, Weimar: VDG, 1995,

statt des verbreiteten zentralen Fensters mit Trinitätssymbolik ein halb geöffnetes Triptychon mit Grisaille-Propheten und farbigem Inneren zeigt, so lässt sich das zeitgenössische Wissen um ein symbolträchtiges Medium gleichsam mit Händen greifen. Unmissverständlich wird es hier von einem bloß Frömmigkeit indizierenden Ausstattungsgegenstand zu einem Sinnbild von mit der Verkündigung verknüpften religiösen Inhalten. Natürlich nutzt Joos van Cleve es, wie auch andere Künstler, um dem Geschehen mittels Bild-im-Bild-Konstellationen eine typologische Kommentarebene zu eröffnen,³⁴ doch die im Sinne der Hauptszene ausgespielte Prozessualität des frommen Mobiliars leistet hier weit mehr.

Die durch Inschriften in der Predella identifizierten Abraham und Melchisedek auf der halb geöffneten Mitteltafel präfigurieren üblicherweise die Eucharistie. Zudem sind sie in einem Bildschema dargestellt, das so an die Epiphanie – gerade auch im Darstellungsschema dieses Künstlers – erinnert, dass erst vor zwanzig Jahren Panofskys Irrtum aufgeklärt wurde, es handle sich um eine anachronistische Darstellung der Heiligen Drei Könige.³⁵ Durch diesen Kunstgriff bietet Joos van Cleve eine doppelte Prolepsis auf die Epiphanie des Gottessohns und seinen Opfertod beziehungsweise dessen Wiederholung in der Messe. Zugleich wird Abrahams Empfang von Brot und Wein durch den Priester, das Knien und die Abgabe des Zehnten an Melchisedek traditionellerweise als Unterordnung des Alten unter den Neuen Bund gedeutet. Das führt uns zu der hier entscheidenden Tatsache, dass mit der gerade eingeleiteten Wandlung der Schauseiten ein *Prozess* stattfindet, der offenbar einem anderen Prozess, für den die Verkündigung einsteht, entspricht. Das heißt, die Öffnung eines Triptychons wird hier sozusagen als performativer ‚Vollzug‘ des Verkündigungsmysteriums ausgewiesen. Ein *Vorher* wird gerade im Moment von einem *Nachher* abgelöst. Dieses wird, soviel ist bereits zu sehen, in irgendeiner Form ‚bunter‘ sein, mit all den Bedeutungsimplicationen gesteigerter Wahrhaftigkeit oder Wirklichkeit oder göttlicher Präsenz, die wir angesichts des Verhältnisses von Grisaille zu polychromer Ölmalerei bereits erörtert haben. Zudem wird ein neuer Zustand der *Sichtbarkeit* hergestellt, den man als gegenüber dem bislang herrschenden Alten Bund als erhöhtes Verständnis von Gottes Willen oder sogar, angesichts der Inkarnation, als *Wahrnehmbarwerdung Gottes in der Welt* begreifen darf. All dies sind metaphorisierte Potentiale des Triptychons als Apparat der Bildinszenierung. Der Betrachter soll sich so in seiner Bildbetrachtung und Parallelisierung von Objekt und Ereignis an den Umbruch der Zeiten erinnern, der sich im Moment der Grußbotschaft be-

S. 157 f.; Maryan Ainsworth, Keith Christiansen (Hrsg.), *From Van Eyck to Brueghel. Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*. Ausst.-Kat. New York, Metropolitan Museum of Art 1998–1999, New York, NY: Metropolitan Museum of Art, 1998, S. 364 f.

34 Typische Themen der Bild-im-Bild-Konstellationen bei Verkündigungen sind etwa Moses mit den Gesetzestafeln, Abrahams Opfer, der Sündenfall, Gideons Vlies, Moses am brennenden Dornbusch, vgl. Steinmetz 1995 (wie Anm. 33), TB 95, 96, 98, 101, 120, 123, 124 (eine Ausnahme bei Jan Provost: im Sinne einer Prolepsis wird das Gebet Christi am Ölberg gezeigt), TB 126.

35 Steinmetz 1995 (wie Anm. 33), S. 157 (TB 115).

ziehungsweise der Empfängnis vollzieht.³⁶ Gott kommt als Bild in die Welt, eine opake Oberfläche der bloßen Ankündigung, der Zeit *sub lege*, wird aufgebrochen.

Die äußeren Propheten mit den Spruchbändern sind nicht nur in Grisaille, sondern auch explizit als Steinfiguren gegeben, verkörpern eine nun, mit dem Einsetzen des neuen Bundes, abzulösende indirekte, medial vermittelte Form göttlicher Mitteilung an die Menschen. Dieser Modus verweist auch auf die alte Gesetzgebung „in Stein“, nun ersetzt durch das fleischliche Gottesmedium und Opfer Christi (man beachte die erwähnte Allusion auf die Eucharistie). Moses' Steintafeln, gleich neben dem Triptychon noch einmal explizit ins Bild gesetzt, werden sozusagen aufgeklappt und ein lebendiges Bild ersetzt den toten Buchstaben. Wichtige theologische Argumente des Bildes realisieren sich also erst im Abgleich von Vorder- und Hintergrund. Dieses Verfahren hätte kaum Hoffnung auf Erfolg, bestünde nicht bereits ein gewisser Konsens über die sinnbildlichen Qualitäten des Objekts. Es geht hier offenkundig um Prozesse, Zeitenwandel, Grenzüberschreitungen beziehungsweise Vermittlungsverhältnisse. Und mehr als das: In der jahrelangen Erfahrung abwechselnder Zustände wird ein Triptychon als ein inszenierender Apparat, ja als eine Art Offenbarungsmedium erfahrbar, mit der Möglichkeit, medienspezifische Prozesse und Schwellen nicht nur semantisch zu instrumentalisieren, sondern sie auch als solche zu exponieren und im Betrachter eine Reflexion darüber anzustoßen. Insbesondere in der Koppelung mit Verkündigungen bleibt die Bedeutungsaufladung der Öffnungsvorgänge nicht isolierte Pointe, sondern erscheint eingebettet in eine prinzipielle Korrespondenz zwischen der Latenzstruktur des Bildträgers und dem theologischen Gehalt des Verkündigungsformulars: Nicht allein der Vorgang, in dem etwas zur Erscheinung kommt, ist also an der Apparatur von Bedeutung, sondern auch die Tatsache, dass etwas unter der Oberfläche verborgen ist, das unter den Bedingungen der aktuellen Rezeptionssituation gerade *nicht* zur Erscheinung gelangen kann.

Die Szene, in welcher der Engel und Maria ihre wenigen Sätze wechseln, stellt den Moment der Inkarnation, der Fleisch- und damit Bildwerdung³⁷ Gottes dar, eines der komplexesten Mysterien des Christentums. Höchst differenziert hat die Theologie gerade die Unwahrscheinlichkeit und die intellektuelle Uneinholbarkeit dieses Vorgangs umkreist. Besonders sprechend für die Wahrnehmung dieser Komplexität noch im 15. Jahrhundert – und entsprechend gerne zitiert – ist eine Formulierung Bernhardins von Siena (gest. 1444) in seiner Predigt *De triplici Christi nativitate*: „Die Ewigkeit geht ins Zeitliche ein, das Unermessliche ins Maß, der Schöpfer ins Geschöpf, [...] das Unfigurierbare in die Figur, das Unsagbare in die Rede, das Unerklärliche ins Wort, das Un-

36 Vgl. z.B. Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris: Hazan, 1999, S. 11.

37 Zum Bild wird Gott in Christus zum zweiten Mal, nach der Schöpfung des Menschen „ad imaginem et similitudinem nostram“ (Gen 1,26). Vgl. zur Konsequenz dieses Aspekts für die Selbstreflexivität von Verkündigungen im Sinne ausgestellter Bildwerdungsprozesse Kruse 2003 (wie Anm. 18), S. 203–224.

begrenzbar in den Ort, das Unsichtbare ins Gesehene [...].³⁸ Etwas, das allem irdischen Sein übergeordnet ist, wird sicht- und begreifbar, um die Menschheit aus ihrer Heillosigkeit zu befreien – ein undarstellbares Ereignis, das deshalb vom ostentativ handlungsarmen und oft mit Symbolen und paradoxen Darstellungsstrategien angereicherten Formular der Verkündigung eher vertreten als dargestellt wird.³⁹ Das Triptychon bietet nun die Möglichkeit, auch das unfassbare ‚Dahinter‘ eines göttlichen Mysteriums sowie das von Georges Didi-Huberman als konstitutiv für Verkündigungen erkannte „Wunder der Schwelle“ auszubreiten, denn „es sieht so aus, als ob das Thema der Verkündigung selbst die Undeutlichkeit oder das Zittern der räumlichen Grenzen verlangt.“⁴⁰ Die übliche Lösung, so Didi-Huberman, besteht darin, Schwellen im Bild zu denaturalisieren, um den besonderen Übergang, der sich in der Inkarnation vollzieht, angemessen sichtbar werden zu lassen. Was sonst durch Einzelmotive oder allenfalls fingierte räumliche Strukturen angedeutet werden muss, steht im Triptychon als symbolischem Dispositiv sozusagen ‚gebrauchsfertig‘ zur Verfügung. Prinzipiell darf bereits der schmale Schlitz in der Oberfläche der Außenseite – man denke an seine prominente Rolle in der Gestaltung der Außenseite des *Kreuzaltars* (Taf. X) – als Hinweis auf die Latenz der Erlösung im Moment der Verkündigung und natürlich im Hier und Jetzt des Betrachters verstanden werden.⁴¹ Von Fall zu Fall finden sich bei genauerer Betrachtung jedoch noch andere, explizitere Strategien, den Betrachter durch die spezifische Gestaltung der Verkündigung auf der Außenseite für die Bedeutsamkeit des Apparats zu sensibilisieren, wie im folgenden Beispiel deutlich wird. Dort zeigt sich, dass es Symbole beziehungsweise Darstellungsstrategien in Verkündigungen gibt, die zwar auf deren tiefere theologische Bedeutung zielen, aber dies nur im Umweg über die Semantizität des Trägermediums erreichen, auf das sie im engeren Sinne Bezug nehmen.

Das vermutlich oberrheinische Triptychon von 1484⁴² (Abb. 4/Taf. XI, Abb. 5), heute im Historischen Museum in Basel, repräsentiert einen Typus ohne Grisaille, wie er gerade in Deutschland ab dem späten 15. Jahrhundert verbreitet ist. Dem kunsthistori-

38 Übersetzung zitiert nach Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, München: Fink, 1995, S. 43.

39 Vgl. u. a. Louis Marin, *Annonciations toscanes*, in: ders., *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris u. a.: Usher, 1989, S. 125–163; Arasse 1999 (wie Anm. 36); Didi-Huberman 1995 (wie Anm. 38); Kruse 2003 (wie Anm. 18), S. 203–224.

40 Didi-Huberman 1995 (wie Anm. 38), S. 147.

41 Vgl. Craig Harbison, *Visions and Meditations in Early Flemish Painting*, in: *Simiolous* 15 (1985), S. 87–118, S. 105 f., mit einer ähnlichen Überlegung angesichts der den Schlitz eines geschlossenen Triptychons anbetenden Stifterfiguren.

42 Oberrheinische Werkstatt (?), Triptychon mit geschnittener Engelspietà, Maria und Johannes; linker Flügel: Geißelung, rechter Flügel: Dornenkrönung, 36 x 56 cm (Mitteltafel), Datierung 1484 auf dem Mittelschrein („1 maria 4 ihs 8 johannes 4“), Basel, Historisches Museum Basel, Barfüsserkirche, Inv. Nr. 1977.256. Vgl. Julius Baum, Ein ulmisches Hausaltärchen aus dem Jahre 1484, in: *Heilige Kunst* (1958/59), S. 24–31; Anne Nagel, Lukas Hartmann (Hrsg.), *Historisches Museum Basel. Führer durch die Sammlungen*, London: Merrell Holberton, 1994, S. 105; Sönke Lorenz, Markus Dekiert, Dietmar Lüdke, Brigitte Herrbach-Schmidt (Hrsg.), *Spätmittelalter am Oberrhein*, Ausst.-Kat.



4 Oberrheinisch (?),
Triptychon für die Privatan-
dacht (Lindenholz geschnitzt
und bemalt; geschlossen),
1484, Basel, Historisches
Museum, Barfüsserkirche

schen Blick fällt zunächst der wenig ausgeprägte Wille zur *inventio* ins Auge⁴³ – beide Flügelszenen sind von Martin Schongauer übernommen.⁴⁴ Doch die wenigen Änderungen, insbesondere die Hervorhebung einer dezidierten *Innenraumsituation* durch die neu hinzugefügten Glasfenster, tragen bereits eigenes Gewicht im neuen Kontext und verraten, wie die Gestaltung der Außenseite, ein ausgeprägtes mediales Reflexionsvermögen. Gerne werden wie auf der Außenseite Vorhänge in den Komplex der Verkündigung aufgenommen, wo sie den Tempelvorhang, an dem Maria, dem Protoevangelium des Ja-

Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle 2001–2002, Bd. 1: *Maler und Werkstätten 1450–1525*, Stuttgart: Thorbecke, 2001, S. 357 f. (Nr. 201).

43 Zur gängigen Zitatpraxis in der deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts vgl. Robert Suckale, *Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer* (Schriftenreihe des Historischen Vereins Bamberg, 44), Petersberg: Michael Imhof, 2009, Bd. 1, S. 36–40.

44 Vgl. Lorenz et. al. 2001 (wie Anm. 42), S. 205 f. (Vorlagen Schongauer) und S. 357.



5 Oberrheinisch (?), Triptychon für die Privatandacht (Lindenholz geschnitten und bemalt; geöffnet), 1484, Basel, Historisches Museum, Barfüsserkirche

cobus zufolge, gearbeitet haben soll,⁴⁵ mit einem Moment von Offenbarung verknüpfen, wenn verschieden positionierte Vorhänge als gerade beiseite gezogen erscheinen.

Auf dem Baseler Triptychon zeigt der Vorhang seine Auffälligkeit anders: Die Leiste der Aufhängung befindet sich an der hinteren Wand, vielleicht vor eine Nische gehängt. Zugunsten einer gleichmäßigen flächigen Hinterfangung des Flügelspaltes jedoch löst der Vorhang sich in seinem Fall nach unten aus dem fingierten Raumgefüge, was dazu führt, dass die unteren Zipfel in der Raummitte zu enden scheinen. Er bricht als paradoxes Element den perspektivisch angelegten Raum der Verkündigung auf, macht ihn „mysteriös“, wie Didi-Huberman sagen würde. Zwei identische Vorhänge sind rechts bereits auseinandergezogen und rahmen den rundbogigen Einblick in eine Hauskapelle⁴⁶ – idealisierter räumlicher Kontext des gesamten Triptychons und frommer ‚Resonanzraum‘ der Verkündigung beziehungsweise anschaulicher Gegenpol der dreistufigen ‚Schleuse‘, durch die der Engel links gekommen zu sein scheint. (Letztere allein wäre ein Beleg dafür, dass der Künstler ausgeprägt sensibel an die ihm obliegende ‚Schwellenarbeit‘ heranging.) Der Vorhang ist jedoch mehr als ein bloßer irritierender Verweis darauf, dass das sich vollziehende Mysterium nicht in den Kästchen fingierter Räume denkbar ist. Durch seine der fiktiven Räumlichkeit zuwiderlaufende Zuordnung zum Spalt

45 Vgl. Klaus Schreiner, *Maria: Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, München/Wien: Hanser, 1994, S. 116.

46 Hier korrigiere ich meine kurze Erwähnung des Triptychons in Rimmele 2010a (wie Anm. 5), S. 81, Anm. 77, wo ich fälschlicherweise von der Darstellung eines Schlafgemachs ausgegangen bin.

zwischen den Flügeln erweist er sich als unmittelbar dem Vorgang des Öffnens zugeordnet. Im Zuge dessen wird er wie der Tempelvorhang bei Christi Kreuzestod in zwei Teile ‚zerrissen‘⁴⁷ – eine Handlung mit diversen liturgischen Parallelen, die gegenüber dem Alten Bund nunmehr privilegierte Sicht- und damit Wissensverhältnisse symbolisiert.⁴⁸ Damit dürfte im vorliegenden Fall der Appell impliziert sein, den dahinter thematisierten Opfertod Christi und die damit erschlossenen Privilegien nicht zu missachten. Zugleich ist der durch den zerrissenen Tempelvorhang freigelegte Blick immer auch ein solcher in die Geheimnisse der Erlösung, die *mysteria divina*.⁴⁹ Auf einer mehr bildlichen Ebene ist die Teilung des Vorhanges auch als Auseinanderfallen in Altes und Neues Testament interpretiert worden.⁵⁰ Dieser Idee könnten die beiden auffällig unterschiedlich gestalteten Fenster verpflichtet sein, von denen nur das engelseitige rundbogige von göttlichem Licht durchstrahlt wird, zugleich in seiner signifikanten Säulenform aber auch der Passion Christi innen, konkret: der Geißelsäule, zugeordnet scheint.⁵¹ So betrachtet lauert hinter der äußeren Verkündigung immer schon die Passion.

Die Pointe eines neuen Vorhangrisses, die damit verbundene Semantisierung des Öffnungsvorgangs und punktuelle Metaphorisierung von mechanischen Potentialen des Mediums Triptychon, intensiviert also insbesondere den theologischen Gehalt der Verkündigung, erinnert an das gewaltige Beziehungsnetz, in welches der eine repräsentierte Moment eingebunden war, einschließlich der großen symbolischen Nähe von Vorhang und Christusleib, die beide mehr oder minder gleichzeitig von Maria hergestellt wurden, um dann nicht zufällig auch gleichzeitig zerstört zu werden.⁵² Sie wurden nicht nur in der mariologischen Theologie, sondern bereits im Hebräerbrief als typologische Steigerungen des Stiftshüttenvorhangs miteinander identifiziert: „Weil wir denn nun, liebe Brüder, durch das Blut Jesu die Freiheit haben zum Eingang in das Heiligtum, den er uns aufgetan hat als neuen und lebendigen Weg durch den Vorhang, das ist: durch das Opfer seines Leibes, und haben einen Hohenpriester über das Haus Gottes, so lasst uns hinzutreten mit wahrhaftigem Herzen in vollkommenem Glauben, besprengt in unsern Herzen und los von dem bösen Gewissen und gewaschen am Leib mit reinem Wasser.“ (Hebr. 10,19–22).

47 Ein analoges Beispiel des Zerreißens bei der Öffnung bietet die Außenseite von Stefan Lochners *Dombild*, vgl. Roland Krischel, *Stefan Lochner: Die Muttergottes in der Rosenlaube*, Leipzig: Seemann, 2006, S. 22.

48 Zur Auslegungstradition des Vorhangrisses vgl. Johann Konrad Eberlein, *Apparitus regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden: Reichert, 1982, S. 84–90. Zur Interpretation von liturgischen Enthüllungsvorgängen durch Rekurs auf den Riss des Tempelvorhangs vgl. Holbert 1996 (wie Anm. 10).

49 Vgl. Eberlein 1982 (wie Anm. 48), S. 88.

50 Ibid.

51 Auch zur von einem Rundbogen eingefassten inneren Szene des Mittelschreins wird mittels des außen hervorgehobenen ‚Offenbarungsfensters‘ eine Beziehung hergestellt.

52 Vgl. Jutta Ströter-Bender, *Die Muttergottes. Das Marienbild in der christlichen Kunst: Symbolik und Spiritualität*, Köln: DuMont, 1992, S. 64.

Nach der Öffnung, dem „Hinzutreten“, zeigt die Innenseite eine ganzfigurige plastische Engelpietà mit Maria und Johannes als entzeitlichten Kulminationspunkt der rahmenden Passionsszenen. Christus ist also nach dem Vorhangriss als Geopferter repräsentiert, mittels einer „Bildmetapher hingebender Gottesliebe“, um eine treffende Umschreibung des Konzepts der Engelspietà von Frank Matthias Kammel zu zitieren.⁵³ Bei der in Deutschland durchaus verbreiteten Engelspietà mit Maria und Johannes handelt es sich um eine zur Opfer- und Tempelthematik des Hebräerbriefs passende Bildfindung mit eucharistischem Unterton, insofern der Engel zugleich derjenige sein könnte, der das Messopfer zu Gott trägt.⁵⁴ Der mit dem Triptychon parallelierte Vorhang, um das Konzept zusammenzufassen, *ist* der geöffnete Vorhang zum ‚Gebetsraum‘, wie die um 90 Grad gewinkelten austauschbaren Vorhänge indizieren.⁵⁵ Der Betende, so lässt sich diese Raumspiegelung weiterdenken, kann wie der Engel ‚eintreten‘, zunächst zu Maria, dann zum vollplastisch gegebenen Christus. Der Vorhang *ist* aber zugleich auch der Tempelvorhang, die Grenze zwischen Himmel und Erde, die mit dem Opfertod beziehungsweise schon durch die Inkarnation in beide Richtungen potentiell geöffnet wurde. Letztlich *ist* er damit auch die menschliche (oder hostienförmige) Hülle Gottes (man bedenke neben der eucharistischen Symbolik auch die Hostiendarstellung auf der Predella)⁵⁶ und selbstverständlich die bereits erwähnte Grenze zwischen Altem und Neuem Bund, zwischen Teilwissen und offenbartem Sehen-Dürfen im Sinne von 2. Kor 3,16, wo es in Bezug auf den Schleier (*velum*) über den Augen der Juden heißt: „Sobald sich aber einer dem Herrn zuwendet, wird die Hülle entfernt.“ Eine *revelatio* der *mysteria divina* hinter dem Vorgang der Verkündigung vollzieht sich, ganz nach Bedarf, als Unterpfand der versprochenen Erlösung. Dabei wird die Verkündigung anschaulich geöffnet auf den Opfertod Christi hin, ihren erlösungsrelevanten Subtext. Die Tiefenebene des Triptychons ersetzt dessen ikonographische Evokation: Nicht der Passions- und Opferhintergrund selbst, vielmehr seine erkenntnisstiftende Einholung im ‚angekündigten‘ Vollzug medialer Performanz ist symbolisch (Vorhänge, Fenster, Spiel mit rundbogigen Rahmungen) der Szene eingeschrieben.

53 Frank Matthias Kammel, Christus als Schmerzensmann (Nr.30), in: ders. (Hrsg.), *Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter*, Ausst.-Kat. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 2000, Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2000, S. 194–196, S. 195.

54 Vgl. Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin: Gebrüder Mann, 1981, S. 105–141; die vorliegende Ikonographie schließt, wie die Flügelbilder auch, an Bildfindungen Martin Schongauers an, vgl. Jan Nicolaisen, Einige Beobachtungen zur ‚Privatisierung‘ des gedruckten Bildes im 15. Jahrhundert: Publikum und Gebrauch des Kupferstichs, in: Kammel 2000 (wie Anm. 53), S. 84–96, Abb. 7–8.

55 Ein strukturell ähnliches Verfahren (mit einem schemenhaften zweiten, gespiegelten Verkündigungsengel!) findet sich bei einem kleinformatigen Paar von Tabernakeltüren Fra Bartolomeos, ca. 1495, Florenz, Uffizien; vgl. Didi-Huberman 1995 (wie Anm. 38), S. 148–151.

56 Gert von der Osten, Art. Engelpietà, in: *Reallexikon der Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 5, München: Beck, 1960, Sp. 601–621, spricht von der Möglichkeit einer „Augen-Eucharistie“ (Sp. 604). Bereits Belting 1981 (wie Anm. 54), S. 125, hat auf die erstaunliche Nähe von Bildfindungen des eucharistischen Kultes und privaten „Andachtsbildern“ hingewiesen, weitere Ausführungen dazu bei Schlie 2002 (wie Anm. 2), S. 201 f., 215–219, 226.



6 Seeschwäbisch (Konstanz?),
Kreuzigungsretabel (Öl und
Tempera auf Nadelholz;
geschlossen), 1523, Karlsruhe,
Staatliche Kunsthalle

4. Das Triptychon als Figur des Dritten

Mit dem bestimmenden Konzept der *revelatio* und den aufgeworfenen Dichotomien zwischen „verhüllt“ und „unverhüllt“, „vorher“ und „nachher“ etc., die zwischen der Eigenlogik des Mediums und bestimmten theologischen Konzepten eine Brücke schlagen, möchte ich nicht unterstellen, ein Triptychon könne nicht auch viele solcher Dualismen unterlaufen, sie dialektisch vermitteln oder problematisieren. Die Fähigkeit der symbolischen Apparatur, angesichts missverständlicher Dichotomien als *Figur des Dritten* aufzutreten und reflexionsbegünstigende *re-entries* zu organisieren, war ja bereits im Zusammenhang mit der Grisaillefrage deutlich geworden. Wenden wir diese Potenz abschließend vom Bildskeptischen ins Produktive und schauen auf die Möglichkeiten, auch in dieser Hinsicht theologischen Implikationen der Verkündigung zu einer performativen Deutlichkeit zu verhelfen.

Bruno Reudenbach hat darauf hingewiesen, dass das Flügelretabel aufgrund seiner ineinander ablösenden Schichten in besonderer Weise in der Lage ist, die sich – insbeson-



7 Seeschwäbisch (Konstanz?), Kreuzigungsretabel (Öl und Tempera auf Nadelholz; geöffnet), 1523, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

dere in der Messliturgie – überkreuzenden Zeitstrukturen des Christentums zu verdeutlichen.⁵⁷ Knotenpunkte zwischen linearer Heilsgeschichte und zyklischem Festkalender sowie die zeitübergreifende Engführung bestimmter Heilsmomente finden in der Überlagerung von Außen- und Innenseiten sinnfällige Gestalt. So verhält es sich auch bei einem in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe aufbewahrten eineinhalb Meter großen Triptychon aus der Bodenseeregion,⁵⁸ das bis zur Säkularisierung 1803 im Franziskanerinnenkloster Bächen bei Salem aufgestellt war (Abb. 6, 7). Außen verkündigt der Engel

57 Bruno Reudenbach, *Der Altar als Bildort. Das Flügelretabel und die liturgische Inszenierung des Kirchenjahres*, in: Uwe M. Schneede (Hrsg.), *Goldgrund und Himmelslicht. Die Kunst des Mittelalters in Hamburg*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle 1999–2000, Hamburg: Dölling und Galitz, 1999, S. 26–33, S. 31; ders. 2005 (wie Anm. 5), bes. 258 f.

58 Seeschwäbische (Konstanzer?) Werkstatt, Kreuzigungsretabel, 1523, 150 x 98 cm (Mitteltafel), Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (Leihgabe Badisches Landesmuseum), Inv. Nr. Lg. 94a, b, c. Vgl. Lorenz et. al. 2001 (wie Anm. 42), S. 328–330 (Nr. 188).

in einem festlich mit Blumen bestreuten Schlafgemach,⁵⁹ innen neigt der blutende Christus sein Haupt am Kreuz und der fromme Hauptmann bestätigt: „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“ (Mt. 27,54). So werden also durch die Übereinanderstaffelung nicht nur „Zeit A“ und „Zeit B“ unterschieden, sondern zugleich deren Zusammenfall veranschaulicht: beides vollzieht sich am 25. März und wird immer wieder im Messopfer aktualisiert.⁶⁰ Und wie im Basler Beispiel gilt, dass die freudige Botschaft der Verkündigung immer schon notwendig die Trauer der Passion und des Opfertodes in sich schließt.

Die Flügel definieren nicht nur verschiedene Sphären oder Heilsmomente, sie tragen natürlich auch zur Wandelbarkeit des Triptychons bei. Bisher ging man dabei davon aus, dass Triptychen entweder geschlossen oder mit beiden Flügeln geöffnet präsentiert wurden. Roland Krischel hat darauf aufmerksam gemacht, dass es eine zumindest in Köln und besonders in franziskanischen Kontexten blühende Tradition gibt, auch die Möglichkeit nur *eines* gefalteten Flügels in der Gestaltung zu berücksichtigen.⁶¹ Valerie Möhle und Heike Schlie haben davor schon an mehreren – ebenfalls deutschen – Retabeln gezeigt, wie die Außenseite eines Triptychons durch visuelle Analogien an die zumeist verschlossene Innenseite erinnert und auf diese Weise eine partielle Transparenz stiftet.⁶² Die meistens zu sehende Außenseite wird auf diese Weise für langjährige Betrachter beider Zustände ‚durchscheinend‘. Interessanterweise sind nun für das Bächener Retabel sogar beide Strategien erkennbar, wobei die – für Nonnen in ihrem Konvent leichter als für normale Kirchgänger selbst herstellbare – Konstellation von jeweils einem eingeklappten Außenflügel am offenkundigsten Einfluss auf die Komposition genommen hat (Abb. 8): Der Engel spiegelt so in seinem Gestus, seiner Körperhaltung und auch mit dem Botenstab den guten Hauptmann rechts, ihre Botschaften können als Ankündigung und Zeugnis der Erfüllung sinnvoll aufeinander bezogen werden.⁶³ Differenzen markieren

59 Hier ist wohl an die etymologische Exegese von „Nazareth“ zu denken (vgl. Jacobus de Voragine, *Die Legenda Aurea*, übers. u. hg. v. Richard Benz, 13. Aufl., Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 1999, S. 193, mit Zitat nach Bernhard von Clairvaux: „Die Blume wollte geboren werden von der Blume, in der Blume, in der Zeit der Blumen“), zudem an das Hochzeitsbett (*lectulus noster floridus*) des Hohelieds (1,16).

60 Die *Legenda Aurea* (wie Anm. 59) nennt folgende Ereignisse („An diesem Tag aber hat Gott, als man sagt, durch alle Zeiten viel große Zeichen getan“): Verkündigung, Kreuzestod, Erschaffung Adams, Köpfung von Johannes dem Täufer, Opfer Melchisedeks, Erlösung St. Peters aus dem Kerker, Begnadung des Schächers, Ermordung Abels, Opferung Isaaks, Sündenfall, Martyrium des Jakobus, Auferstehung der Toten (S. 197).

61 Krischel 2013b (wie Anm. 27); ders., *Bilder, die klappen. Zur Kinetik der spätmittelalterlichen Kölner Malerei*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 75 (2014), S. 51–130.

62 Möhle 2004 (wie Anm. 31); dies., *Déjà vu – Bildsysteme zum Klappen*, in: Steffen Bogen, Wolfgang Brassat, David Ganz (Hrsg.), *Bilder – Räume – Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, Berlin: Reimer, 2006, S. 54–73; Heike Schlie, *Wandlung und Offenbarung. Zur Medialität von Klappretabeln*, in: *Das Mittelalter* 9 (2004), S. 23–43.

63 Zur nicht unwichtigen Rolle des Hauptmanns als bekehrter Heide und Zeuge des Todes Christi vgl. (mit weiterer Literatur) Suckale 2009 (wie Anm. 43), Bd. 2, S. 235, Anm. 45.

im Vergleich wichtige Unterschiede: So muss etwa der ranghöchste bei der Kreuzigung anwesende Vertreter irdischer Macht sich unter den eine Krone tragenden, die ranghöhere rechte Seite besetzenden Engel einordnen. Klappt man dagegen nur den anderen Flügel ein (Abb. 9), spiegelt sich die die Botschaft annehmende Maria in der Trauernden unter dem Kreuz. Ihr nach innen gewendeter Blick mit den halb geschlossenen Augen erscheint in dieser Konstellation als ein inneres Schauen ihrer späteren Rolle als Schmerzensmutter unter dem Kreuz. Hier wird das Vorwissen um die Passion apparativ entfaltet, das sonst im Moment der Verkündigung durch Farben, Symbole bis hin zu Miniaturkreuzen oder in Bildern mit dem kleinen Jesusknaben durch suggestive Haltungen aufgerufen ist.⁶⁴ Die gefalteten Hände vor der Brust werden einer Nonne, die den Zusammenhang einmal gesehen hat, zu einem äußeren Erinnerungszeichen für die innen in spiegelbildlicher Position leidend ringenden Hände der *mater dolorosa*. Doch auch Elemente formaler „Durchsicht“ der Marienseite auf den normalerweise von ihr überlagerten Hauptmann – dieses Verfahren entspräche den von Möhle und Schlie in anderen Fällen beobachteten Transparenzen – zeichnen sich bei genauerer Betrachtung ab: der grüne Baldachin ihrer Bettstatt und die Bäume, das wie der Kopf des Hauptmanns mit einer ‚Haube‘ versehene ungewöhnlich eingeschnürte Kopfkissen, vor allem aber die beiden wie die Waden des Hauptmanns schräg in die Tiefe gestaffelten Säulen (vgl. Abb. 6, 7). Mit umgekehrter Gewichtung scheint das wehende Perizonium innen das weiße Geflat-ter der darüber liegenden Taube zu wiederholen. Maria bei der Empfängnis und die Nonnen als Spätgeborene beziehungsweise mit einem geschlossenen Triptychon Konfron-tierte, können Christus auf der Außenseite nicht sehen, das entzogene Bild jedoch *imaginieren*. Das irritierend weiße Kissen zwischen den beiden wegwehenden Balda-chinvorhängen und neben dem verschleierte Blick der *Annunziata* ist eine suggestive Leerstelle dafür. Sie kann nicht zuletzt mit Hilfe der fliegenden Engel auf der Predella durch den in der *Vera Ikon* konservierten Anblick des Dornengekrönten auch im ge-schlossenen Zustand ‚gefüllt‘ werden. Zugleich fasst das Predellenbild – keineswegs un-gewöhnlich im frühen 16. Jahrhundert⁶⁵ – als eine Art Metakommentar die Gesamtkon-struktion des *geflügelten Bildes* als legitime Gnadengabe an die Gläubigen zusammen. Auf dem anderen Flügel ist es besonders die hypertrophe Wiederholung der Seiten-wunde als Gnadenquelle durch den unmotiviert gebauschten Stoff des Baldachins auf der

64 Vgl. Johannes Emminghaus, Art. Verkündigung an Maria, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 4, Rom u. a.: Herder, 1972, Sp. 422–437, Sp. 431; Gizella Firestone, The Sleeping Christ Child in Italian Renaissance Representations of the Madonna, in: *Marsyas* 2 (1942), S. 43–62.

65 In ähnlicher Weise funktionieren Darstellungen des schlafenden Jesse, aus dessen Leib das ganze Schnitzretabel mit dem Geschlecht Christi hölzern herauszuwuchern scheint. Vgl. auch Herbert Schindler, *Der Schnitzaltar. Meisterwerke und Meister in Süddeutschland, Österreich und Tirol*, 2. Aufl., Regensburg: Friedrich Pustet, 1982, S. 15, zur Predellenzone von Schnitzaltären: „Hier treten bestimmte Darstellungstypen als übergeordnet und symbolisch für das Ganze immer wieder auf. So die Wurzel Jesse, der liegende Stammvater, die Halbfiguren der Zwölf Apostel, die Figuren der Kirchenväter und Evangelisten.“



8 Simulation: linker Flügel geklappt

Außenseite (Abb. 6), die daran erinnert, dass der Engel Maria und ihren Töchtern vor dem Bild letztlich den inneren Opfertod verkündigt. Dass dieser textile Brunnen tatsächlich exakt an der Geburtsstelle der kirchlichen Sakramente ‚entspringt‘, kann im einseitigen Klapp-Zustand überprüft werden (Abb. 8).

Auch wenn man den Verdacht nicht loswird, dass hier ein Künstler auch aus Selbstzweck eine offenbar etablierte medienspezifische Herausforderung voller Inbrunst angenommen hat,⁶⁶ gibt es für alle genannten Phänomene eine frömmigkeitspraktische beziehungsweise substantiell theologische Komponente. Beide Dimensionen, die künstlerische und die funktionale, zeugen davon, dass es sich bei dem Verfahren, die Außenseite auch formal auf die Innenseite zu beziehen, nicht um eine Innovation handelt, sondern eine insbesondere bei deutschen Retabeln etablierte Form, mittels eines vom Medium provozierten ‚Röntgenblicks‘ inhaltlich relevante Verknüpfungen zu stiften und über die visuelle auch an die theologische Kompetenz langjähriger Rezipienten zu appellieren. Valerie Möhle hat einige Beispiele präsentiert, die sich als Variationen über das prinzipielle *Imi-*

66 So finden sich auch formale Bezüge von der Außenseite des Engelsflügels auf den Ritter innen, der z. B. mittels eines weißen Rocks dahinter vom Maler einen Flügel erhält usw.



9 Simulation: rechter Flügel geklappt

tatio-Verhältnis zwischen Christus und den (darüber gelegten) Heiligenleben verstehen lassen, darüber hinaus jedoch eine Schulung des Blicks postuliert: Das Ziel sei nicht zuletzt „das Erfahren der Verwandlung, die Durchlässigkeit der Bilder selbst“. „Indem der Betrachter – zunächst vielleicht unkontrolliert, aber in der Folge durch die kontrollierte Suche nach bildlichen Bezügen – das äußere Bild in das inwendige verwandelt, übt er ein Hindurchsehen durch die Bilder ein, das in Analogie gesetzt werden kann zu dem Hindurchsehen auf das Immaterielle, Unsichtbare der Bilder, also das Erkennen der hinter den Bildern liegenden göttlichen Wahrheit.“⁶⁷ In unserem Fall werden die Heilsgeschichte betreffende Verknüpfungen ins Bewusstsein gehoben, welche das Formular der Verkündigung in dasjenige Netz von Zusammenhängen eingliedern, in welchem es erst seine ganze Bedeutsamkeit entfalten kann. Erneut ist man geneigt zu sagen, das Konzept einer ‚Ankündigung‘ werde hier nicht nur dank der Öffnung, sondern gerade mittels der für das Triptychon bezeichnenden Logik der Überlagerung und Latenz im verschlossenen Zustand verkörpert. So zeichnet sich das Triptychon also auch gerade

67 Möhle 2004 (wie Anm. 31), S. 150 f. Möhle sieht zudem Bezüge zwischen dieser Form der Bildrezeption („als ästhetische Ersatzhandlung“) und der am Altar stattfindenden Transsubstantiation, was ich nach wie vor für problematisch halte, vgl. Rimmele 2010a (wie Anm. 5), S. 58.

dadurch aus, dass es die Dichotomie zwischen ‚sichtbar‘ und ‚unsichtbar‘ beziehungsweise zwischen ‚anwesend‘ und ‚nicht anwesend‘ qua seiner Existenz zur Disposition stellt, im Anwesenden das nicht Anwesende verspricht. Zeichen verweisen ostentativ auf Zeichen, anstatt den Referenten tatsächlich präsent zu setzen. Entsprechend halte ich es für falsch, das Triptychon als bloße Präsenzstiftungsapparatur zu verstehen.⁶⁸ Erst jüngst wurde, bezeichnenderweise in einem Ausstellungskatalog zu Triptychen der Moderne, die These aufgestellt, das mittelalterliche Triptychon impliziere ein Bildkonzept, das einen „Totalitätsanspruch“ erhebt; es suggeriere, dass alles, was wichtig sei, zur Darstellung gelange.⁶⁹ Vielmehr scheint es so zu sein, dass diese Bildträger häufig dahingehend genutzt wurden, die Idee unproblematischer göttlicher Repräsentierbarkeit oder gar Präsenz bewusst zu hintertreiben. Die bildskeptischen Dimensionen des Grisaillespiels oder die brüchigen inneren Raumfiktionen wie beim *Kreuzaltar* (Abb. 2) sind weitere Belege dafür. Bedenkenswert ist auch die Tatsache, dass sich die Darstellung von Verkündigungen, aber auch von Propheten und Heiligen als dezidierten Mittlerfiguren, auf der Außenseite so nachhaltig etabliert hat. Offenbar kam man gar nicht umhin, das Triptychon (insbesondere am Altar) als verdichtete Essenz einer auch die Kirche als Ganzes auszeichnenden Grenzziehung zwischen Himmel und Erde zu betrachten,⁷⁰ an der notgedrungen all die tröstlichen, aber auch problematischen Aspekte zu verhandeln waren, die der medial gewährleistete Kontakt zwischen Gott und den Menschen mit sich bringt.

68 Vgl. auch Marius Rimmele, Das Prinzip Schrein. Aspekte medialer Auratisierung beim Triptychon, in: Ulrich Johannes Beil, Cornelia Herberichs, Marcus Sandl (Hrsg.), *Aura und Auratisierung. Mediologische Perspektiven im Anschluss an Walter Benjamin*, Zürich: Chronos, 2014, S. 201–225.

69 Wolfgang Ullrich, Autoritäre Bilder. Die zweite Karriere des Triptychons seit dem 19. Jahrhundert, in: Marion Ackermann (Hrsg.), *Drei. Das Triptychon in der Moderne*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Stuttgart 2009, Ostfildern: Hatje Cantz, 2009, S. 15–23, S. 17.

70 Vgl. Arnold Angenendt, *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, 2. Aufl., Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 2000, S. 432–438; Michael Camille, *The Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London: Reaktion Books, 1992, S. 77–98.